

Pre Print Fassung

Publiziert in:

Strollberg, Arne; Weißenfeld, Jana; Besthorn, Florian Henri (Hg.): *DirigentenBilder. Musikalische Gesten – verkörperte Musik*. Unter Mitarbeit von Alexandra Gronwald und Madita Knöpfle. Basel: Schwabe 2015 (=Resonanzen. Basler Publikationen zur Älteren und Neueren Musik. Herausgegeben vom Musikwissenschaftlichen Seminar der Universität Basel, Bd. 3).

Die Seitenzahlen 1-35 in der vorliegenden Pre Print Fassung entsprechen den Seiten 255-289 in der publizierten Fassung.

Nicola Gess

Zur Geste bei Mahler.

Unterbrechungen mit Benjamin

Bei [Mahler] behauptet im Reinmusikalischen hartnäckig sich ein Rest, der doch weder auf Vorgänge noch auf Stimmungen zu interpretieren wäre. Er haftet am Gestus seiner Musik. Ihn verstünde, wer die musikalischen Strukturelemente zum Sprechen brächte [...].¹

Gustav Mahler war seinen Zeitgenossen vor allem als Dirigent bekannt. Er wirkte von 1891 bis 1897 als Erster Kapellmeister am Stadttheater Hamburg, von 1897 bis 1907 als Erster Kapellmeister und Direktor an der Hofoper in Wien und von 1908 bis zu seinem Tod 1911 an der Metropolitan Opera in New York. Glaubt man zeitgenössischen Beobachtern, so zeichnete sich Mahlers Dirigat durch eine im Vergleich mit dem gewöhnlichen Dirigierstil eigentümlich Gestik aus, die energetischer und in ständiger Bewegung begriffen war, nicht nur Arme und Hände, sondern den ganzen Körper einbezog und auch plötzlicher und variabler in den Bewegungsformen agierte. Der Wiener Musikkritiker Max Graf erinnert sich, daß «Mahler [...] immer in Bewegung [war], wie eine lodernde Flamme», und beschreibt zum Beispiel, wie Mahler seinen Dirigentenstab schlagartig nach vorn schießen ließ, wie er mit der rechten Hand die Musik aus dem Orchester herauszuziehen schien und wie er plötzlich von seinem Dirigentenstuhl aufsprang, als wäre er gestochen worden.² Mahlers außergewöhnlich lebhaft, energiegeladene und raumgreifende Gestik lässt sich gut an Hans Schließmanns Zeichnungen und Silhouetten zeitgenössischer Dirigenten nachvollziehen, die Kay M. Knittel zusammengestellt hat (Abbildungen 1–3).³

¹ Theodor W. Adorno, «Mahler. Eine musikalische Physiognomik», in: ders., *Die musikalischen Monographien*, hg. von Rolf Tiedemann, Frankfurt am Main 1971 (= Gesammelte Schriften 13), S. 149–319, hier S. 151.

² Max Graf, *Legende einer Musikstadt*, Wien 1949, S. 309–310.

³ Reproduziert nach K[ay] M. Knittel, «Ein hypermoderner Dirigent: Mahler and Anti-Semitism in *Fin-de-siècle* Vienna», in: *19th-Century Music* 18 (1955), H. 3, S. 257–267, hier S. 258, 259 und 271.

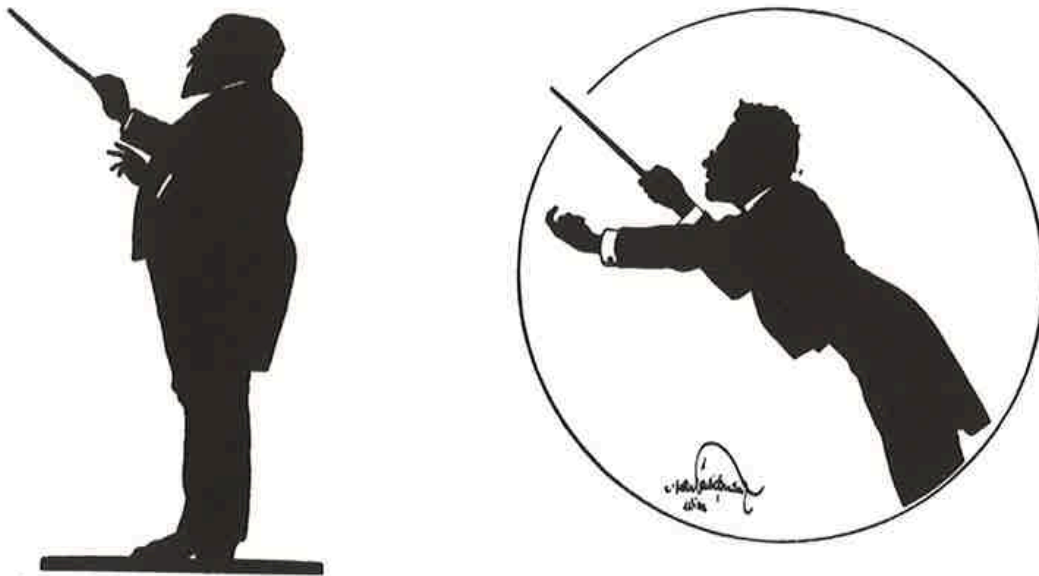


Abbildung 1: Hans Schließmann, Silhouetten-Portraits von Hans Richter und Gustav Mahler.

Die Unterschiede sind augenfällig: Mahler schöpft den ganzen Reichtum körperlicher Gesten aus und scheint den Musikern den Charakter der Musik gewissermaßen tanzend vermitteln zu wollen, während andere Dirigenten sich auf einige Fingerzeige und Stockbewegungen beschränken und insgesamt vor allem an einer autoritativen Erscheinung interessiert zu sein scheinen. Knittel hat allerdings zu Recht darauf hingewiesen, dass die zeitgenössische Wahrnehmung Mahlers in hohem Maße durch antisemitische Stereotype bestimmt war, zu denen zum Beispiel auch Nervosität und mangelnde Selbstkontrolle zählten, die sich unter anderem in einem ständigen Gestikulieren und hastigen Bewegungen bemerkbar machen würden.⁴ Schließmanns Bilder und zeitgenössische Beschreibungen von Mahlers Dirigierstil sind darum mit großer Vorsicht zu rezipieren. Denn es ist durchaus denkbar, dass es sich dabei um antisemitisch motivierte Projektionen handelt, die dem tatsächlichen Bewegungsrepertoire Mahlers nur sehr wenig entsprochen haben dürften.

Dies vorausgesetzt, gehört die vermeintlich singuläre Gestik jedoch seit seinen Lebzeiten zum Repertoire der Mahler-Rezeption, und es ist kaum verwunderlich, dass sie nicht nur die Beschäftigung mit seiner Dirigententätigkeit prägte und, ins Positive gewendet und als modernes Vorbild rezipiert, viele nach ihm kommende Dirigenten beeinflusste, sondern dass sie auch für die Beschäftigung mit seiner Musik nicht ohne Folgen blieb, wenngleich auf spekulativerem Terrain. Stellvertretend dafür mag hier nur der Dirigent und Komponist Hans Zender stehen, der schreibt:

⁴ Vgl. ebd.

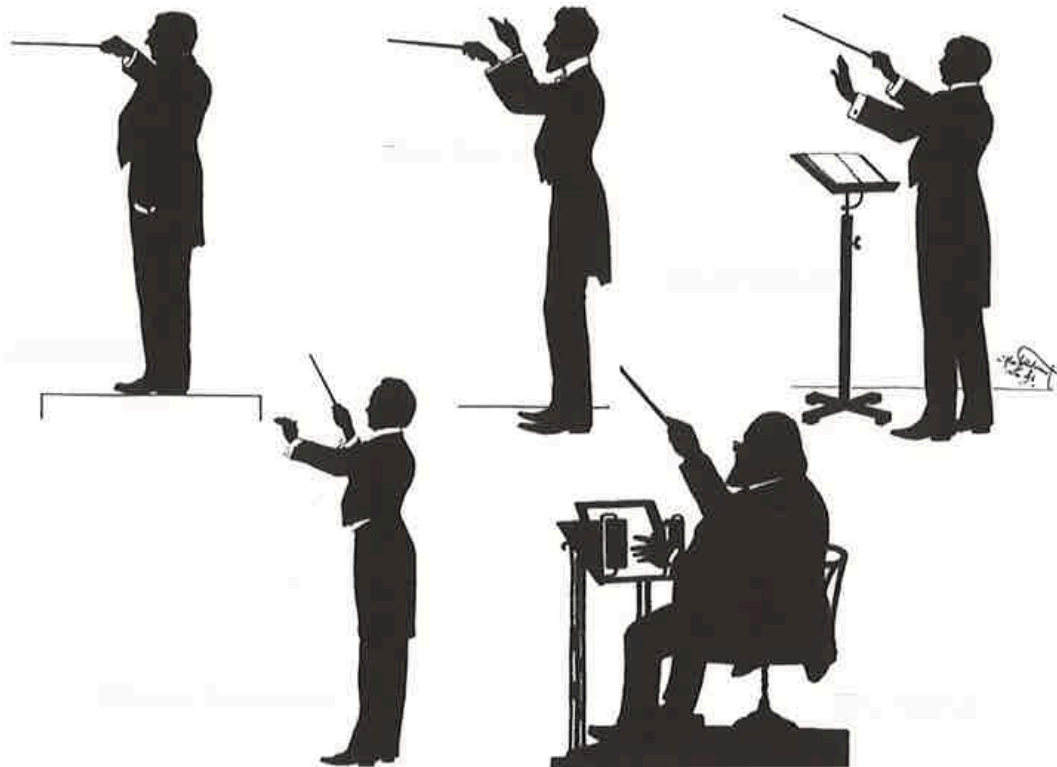


Abbildung 2: Hans Schließmann, Silhouetten-Portraits verschiedener Dirigenten.



Abbildung 3: Hans Schließmann, Ein hypermoderner Dirigent (1901).

Während einer Probe [der *Dritten Symphonie*] sagt ein Musiker: «Diese Stelle hat der Mahler wohl zuerst dirigiert und dann komponiert». – Ich stimme zu. Die affektgeladene Gebärde scheint mir tatsächlich der Keim der Mahlerschen Musik; dadurch deren oft fast zum Greifen nahe Physiognomie. Manchmal glaubt man während des Dirigierens ein vor schnell wechselnden Empfindungen zuckendes Antlitz vor sich zu sehen.⁵

Die vermeintlich singuläre Gestik und Mimik des Dirigenten Mahler bedingt hier das Verständnis seiner Musik beziehungsweise seines Kompositionsprozesses. Im Raum steht die These, dass Mahlers Musik seine Körpergesten und Mimik abbilden könnte.

Diese Annahme lässt sich stützen mit den Partituren Mahlers, in denen sich immer wieder Anmerkungen zu den Bewegungen des Dirigenten finden (siehe unten, Notenbeispiel 7). Sie sind gewissermaßen zu Teilen der Komposition geworden, insofern Mahler hier nicht nur die Musik komponiert und niedergeschrieben, sondern auch als Dirigent die dazu passenden oder der Musik gar vorgängigen Gebärden in der Partitur festgehalten hat, welche nun gleichermaßen den Musikern wie dem Dirigenten Anweisungen für ihre Performances gibt. Es gibt aus diesen Gründen in der Mahler-Forschung immer wieder Bestrebungen, den Spekulationen über einen gestischen Ursprung der Musik Mahlers wissenschaftliches Fundament zu verleihen. In seiner Musik will man dann akustische Abbilder körperlicher Gesten, typischer Gesten des Dirigenten, gegebenenfalls sogar ganz spezifischer Gesten Mahlers wiederfinden, wie es das Beispiel Hans Zenders gezeigt hat.⁶

Im Folgenden greife ich zwar die Annahme auf, dass es sich bei Mahlers Musik um eine spezifisch gestische handelt, wende mich dabei jedoch von diesem auf die musikalische Nachahmung körperlicher Gebärden bezogenen Begriff musikalischer Gestik ab und einem nachfolgend zu entwickelnden Begriff musikalischer Gestik zu, der diese zum einen als ein spezifisches Formgebungsverfahren versteht, zum anderen als Reflexionsfigur der Historizität, Referentialität und des Ausdrucksvermögens von Musik. Darin bestärkt mich die Beobachtung, dass auch in den bedeutenden Analysen, die die Affinität von Mahlers Symphonik zur Erzählung ernst nehmen, der Begriff der Geste

⁵ Hans Zender, «Aufzeichnungen während einer Probewoche zur Dritten», in: *Mahler – eine Herausforderung. Ein Symposium*, hg. von Peter Ruzicka, Wiesbaden 1977, S. 171–179, hier S. 173.

⁶ Siehe dazu früh auch schon Adorno: «Selbst seine transzendierenden Augenblicke mögen zum Urbild die zufahrende Bewegung haben, mit der der Dirigent sein Orchester packt, so wie eine Kritik [Ludwig] Speidels der Mahlerschen Interpretation des Lohengrinvorspiels es nachrühmt. Wo immer Mahler gegen das Gefälle der Musik Charaktere als ein Besonderes setzt, dürfte die Darstellungsweise des Dirigenten in seine Komposition transferiert sein» («Mahler. Eine musikalische Physiognomik», S. 179). Adornos Gestenbegriff beschränkt sich jedoch gerade *nicht* auf diese mimetische Definition, wie der vorliegende Aufsatz zu zeigen unternimmt.

auftaucht.⁷ Theodor W. Adorno war der erste, der dieser narrativen Spur nachging und vom ersten Satz der *Dritten Symphonie* als einem musikalischen Roman sprach.⁸ Damit wollte er, im Unterschied zu Mahler selbst und zu anderen programmmusikalischen Deutungen, der Musik jedoch gerade *keinen* Inhalt zuschreiben. Analog zum Roman verhält sich Mahlers Musik bei Adorno vielmehr aufgrund ihrer quasi-narrativen Form: Sie wird als ein Erzählen *ohne* Erzähltes verstanden.⁹ Carolyn Abbate hat diesen Gedanken aufgegriffen, um ihr Konzept von «moments of narration» in der Musik des 19. Jahrhunderts zu entwickeln.¹⁰ Auch ihr geht es dabei nicht um das, was erzählt wird, sondern um den Akt des Erzählens, in dem die Distanz zwischen Erzählen und Erzähltem, gleichzeitig aber auch die lebendige Präsenz des Erzählers deutlich werden. Sowohl Adorno als auch Abbate sprechen dabei von einem Gestus beziehungsweise einer Geste der Musik: Adorno von ihrem «epischen Gestus», Abbate von «hearing a gesture of musical narration».¹¹ In beiden Texten meint der Begriff der Geste also keine Nachahmung

⁷ Im Folgenden gehe ich nur auf zwei frühe und einflussreiche Vertreter dieser Analysen ein (Adorno und Abbate); vgl. aus jüngerer Zeit aber auch die Arbeiten von Vera Micznik («Music and Narrative Revisited: Degrees of Narrativity in Beethoven and Mahler», in: *Journal of the Royal Musical Association* 126 [2001], S. 193–249; «Ways of Telling» in *Mahler's Music: The Third Symphony as Narrative Text*, in: *Perspectives on Gustav Mahler*, hg. von Jeremy Barham, Aldershot 2005, S. 295–323) und Julian Johnson (*Mahler's Voices. Expression and Irony in the Songs and Symphonies*, Oxford 2009, S. 195–227).

⁸ Th. W. Adorno, «Mahler. Eine musikalische Physiognomik», S. 207.

⁹ Ebd., S. 225. Ganz anders bei Hermann Danuser, der in seinem frühen Versuch zur musikalischen Prosa in Mahlers *Dritter Symphonie* einen Helden ausmacht (den «Weckruf») und dessen Beziehung zum Satzverlauf als eine Aneinanderreihung verschiedener Abenteuer – dem Genre des Abenteuerromans folgend – oder aber als Entwicklung in Auseinandersetzung mit der äußeren Welt – dem Genre des Entwicklungsromans folgend – versteht (Hermann Danuser, *Musikalische Prosa*. Regensburg 1975 [= *Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts* 46], Kap. 6: «Konstruktion des Romans bei Gustav Mahler», S. 87–118, hier S. 112). Die Perspektive auf die für die Narration wesentliche Diegese (und damit das Moment der Vermitteltheit bzw. Distanzierung) fehlt hier, so dass es nicht verwunderlich ist, dass Danuser zugleich eine Affinität zur offenen Dramenform gegeben sieht (S. 115), die nicht diegetisch, sondern mimetisch verfährt. Ganz im Sinne eines populären Begriffs von Programmmusik geht es also eher um das enactment als um die Erzählung eines Geschehens.

¹⁰ Carolyn Abbate, *Unsung Voices. Opera and Musical Narrative in the Nineteenth Century*, Princeton/NJ 1991, (= *Princeton Studies in Opera*), S. 29.

¹¹ Th. W. Adorno, «Mahler. Eine musikalische Physiognomik», S. 149; C. Abbate, *Unsung Voices*, S. 152. – Adorno hat an anderer Stelle, im Versuch über Wagner, den Begriff des Gestus negativ kodiert, indem er Wagners Musik für ihren gestischen Charakter kritisiert hat. Unter dem Gestus versteht er hier jedoch etwas Anderes als im Mahler-Buch, in dem er meiner Ansicht nach von Walter Benjamins Begriff der Geste geprägt ist. Im *Versuch über Wagner* von 1938 (in: Th. W. Adorno, *Die musikalischen Monographien*, S. 7–148) bezieht sich Adorno mit dem Gestenbegriff erstens auf das «Schlagen» des Dirigenten: «Die Riesenkartons seiner Opern werden durch die Schlagvorstellung aufgeteilt. Die ganze Musik scheint erst durchtaktiert, dann ausgefüllt; und über weite Strecken [...] bleibt die Taktiervorstellung gewissermaßen abstrakt stehen.» (S. 30) Adorno versteht das als doppelte Geste der Herrschaft: der Zeitbeherrschung

körperlicher Bewegungen und – allgemeiner – keine Referenz auf etwas Außermusikalisches, sondern ein bestimmtes Verfahren der Musik, Formen der Distanznahme einerseits und der demonstrativen Präsenz andererseits auszubilden.¹²

Zum Begriff der Geste

Bei der Geste handelt es sich um einen in musikwissenschaftlichen Texten geradezu inflationär gebrauchten Begriff. Schon allein in Titeln begegnet man ihm so häufig, dass die bibliographischen Suchmaschinen hunderte von Einträgen ausspucken. In den wenigsten dieser Texte wird jedoch über die Verwendung des Begriffs der Geste zur Beschreibung von Musik reflektiert. Bis vor kurzem scheint die Geste vielmehr eine gäng-

einerseits, der Disziplinierung des Publikums andererseits (S. 28, 31). Zweitens bezieht er sich mit dem Gestenbegriff auf Nachzeichnungen der «Gebärden der Figuren auf der Szene», mit denen das Orchester im Opern-Rezitativ traditionell den Gesang unterbricht, die bei Wagner aber «zum tragenden Kompositionsprinzip» werden und so motivisch-thematische Entwicklung verhindern (S. 33): «Gesten können wiederholt und verstärkt, nicht aber eigentlich «entwickelt» werden.» (S. 34). Dieses zweite Verständnis der Geste ist demjenigen im Mahler-Buch insofern nahe, als die Geste hier wie dort als zitathaft-stereotyper und verdinglichter, nicht mehr unmittelbarer Ausdruck verstanden wird. Der Unterschied liegt für Adorno jedoch darin, dass Mahler diesen Aspekt gerade ausstellt, während Wagner ihn zu verbergen trachtet: «Durch Wiederholung und gestische Repräsentation wird der Ausdruck in sich selbst verfälscht. Eingebaut ins Ganze und verdinglicht, degeneriert die mimetische Regung zum bloßen Nachmachen und schließlich zur Lüge. [...] Wagners Musik fingiert die Einheit von Innen und Außen, von Subjekt und Objekt, anstatt ihren Bruch zu gestalten» (S. 35) – diesen Bruch gestaltet Mahler. Siehe zu einer Kritik des Adorno'schen Gestenbegriffs in Bezug auf Wagner: Carl Dahlhaus, «Die Bedeutung des Gestischen in Wagners Musikdramen», in: ders., *Vom Musikdrama zur Literaturoper. Aufsätze zur neueren Operngeschichte*, München u.a. 1983, S. 74–85. Dahlhaus versteht unter «gestischer Musik» bei Wagner die «das Drama realisierenden Züge», das heißt einen musikalischen Textausdruck, der den «agierenden Charakter» der Sprache hervortreten lässt, aber auch in reinen Orchesterpassagen zu finden ist. In der musikalischen Gestik kommen dann die musikalische Nachahmung szenischer Gebärden (in der Tradition des *Recitativo accompagnato*) und die musikalische Reminiszenz an Vorangegangenes zusammen. Dabei betont Dahlhaus, in Absetzung von Adorno, dass die musikalischen Gesten durchaus musikalisch-formal integriert werden.

¹² Zugleich verweist im Deutschen die Verwendung des lateinischen «gestus» statt des deutschen Wortes «Gebärde» darauf, dass hier nicht (nur) an eine körperliche Bewegung (Geste), sondern, wie auch bei Brecht (siehe Anm. 13), an eine bestimmte «Haltung» (im wörtlichen wie figurativen Sinne) gedacht ist.

ige, aber umso weniger hinterfragte Metapher für musikalische Kleinstmotive und Bewegungsimpulse gewesen zu sein; ein Verlegenheitsterminus, eingesetzt, um dem Dilemma der Sprachlosigkeit angesichts musikalischer Erfahrungen zu entgehen.¹³ Zu den wenigen Musikwissenschaftlern, die sich schon früh ernsthaft mit dem Verhältnis von Geste und Musik auseinandergesetzt haben, gehört der US-Amerikaner Edward T. Cone. Im letzten Kapitel seines Buches *The Composer's Voice* schreibt er:

Like physical gesture, verbal gesture communicates the speaker's (or the writer's) attitude toward what he is saying; or it tries to influence his hearers (or readers), not by the sense of the discourse, but by its intensity. [...] It is this gestural aspect of utterance that is simulated, and symbolized, by music. If music is a language at all, it is a language of gesture: of direct actions, of pauses, of startings and stoppings, of rises and falls, of tenseness and slackness, of accentuations. [...] The gestures of music can be interpreted as symbolic of physical as well as verbal gestures.¹⁴

Diese Definition ist so inspirierend wie problematisch. Inspirierend, weil sie die Frage nach der Bedeutung auf die Frage nach der Intensität eines «musikalischen Diskurses» verschiebt. Problematisch, weil sie die musikalische Geste als *Symbol* einer körperlichen oder sprachlichen Geste bestimmt. Denn durch diese Definition kehrt Cone zu derjenigen

¹³ Namhafte Ausnahmen sind Theodor W. Adorno (s.o.), Carl Dahlhaus (s.o.; allerdings ausschließlich bezogen auf Wagner und angeregt durch Adorno) und noch früher Brecht und Weill. Sie entwickelten in den späten 1920-er Jahren eine spezifische Theorie gestischer Musik, für die vor allem Weills Aufsatz «Über den gestischen Charakter der Musik» (1929) und verschiedene Schriften Brechts aus den 1930-er Jahren wichtig sind («Anmerkungen zur Oper ›Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny‹»; «Über die Verwendung von Musik für ein episches Theater»; «Über gestische Musik»). Gestische Musik meint hier vor allem eine anti-hedonistische Musik, die nicht auf einen «Rauschzustand» zielt, sondern auf «geklärte Emotionen» (*Bertold Brecht Werke. Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe*, Bd. 22, S. 162–163; zitiert nach Kyung Boon Lee, «Gestische Musik bei Brecht», in: *The Brecht Yearbook* 24 (1999), S. 209–236, hier S. 211) und das Einnehmen einer bestimmten, auch kritischen Haltung. Gedacht ist dabei vor allem an die Songs des epischen Theaters, die «gegenüber dem Text Stellung nehmen» und Darsteller und Publikum das richtige «Verhalten vorgeben» sollen (K. B. Lee, «Gestische Musik bei Brecht», S. 211). Diese gestische Musik doppelt also nicht Wort und Bild, sondern bleibt ihnen gegenüber selbständig und ist somit an der «Darstellung der Vorgänge aktiv beteiligt» (K. B. Lee, «Gestische Musik bei Brecht», S. 211). Wenn Benjamin, auf den ich mich im Folgenden beziehen werde, in der Auseinandersetzung mit Brechts epischem Theater seinen Begriff des Gestischen entwickelt, spart er jedoch den musikalischen Bezug aus und konzentriert sich ganz auf sprachliche und darstellerische Aspekte. Erst Adorno bringt, in seinem Mahler-Buch (wie ich meine) von Benjamin beeinflusst, den Begriff der Geste wieder in die musikalische Analyse ein.

¹⁴ Edward T. Cone, *The Composer's Voice*, Berkeley u.a. 1974 (= The Ernest Bloch Lectures), S. 163–164.

Interpretation von Musik als einem Zeichensystem zurück, gegen die er sich eigentlich abgrenzen wollte. Im zweiten Teil des Kapitels versucht er entsprechend, den Inhalt musikalischer Gesten zu bestimmen, und macht damit die Geste zu einem sprachanalog funktionierenden Signifikanten. Dabei übergeht er einen wichtigen Hinweis, den er selbst in einem Halbsatz fallen lässt: «The expressive content of the musical gesture, then, depends on its context. Deprived of context, the gesture expresses nothing; *it is only potentially* expressive.»¹⁵

Diese potentielle Expressivität führt in die Richtung dessen, was meiner Ansicht nach die musikalische Geste bei Mahler ausmacht. Um hier weiterzukommen, lohnt es sich aber, aus musikwissenschaftlichen Kontexten auszubrechen und sich nach der Geste in einem anderen Zusammenhang umzuschauen: der Gestentheorie Walter Benjamins, die auch für Adornos Gestenverständnis wesentlich gewesen sein dürfte. Insofern möchte dieser Aufsatz nicht nur eine neue gestische Lesart der Musik Mahlers vorschlagen, sondern *en passant* auch einen Subtext des Mahler-Buches Adornos sichtbar machen: Walter Benjamins Denken, das sich im Mahler-Buch nicht nur im Begriff der Geste widerspiegelt. Adorno arbeitete in den Jahren vor und nach der Erstpublikation des Mahler-Buches (1960) an der Herausgabe der bis dahin zum größten Teil unpublizierten Schriften Benjamins. 1955 waren die *Schriften* und die *Briefe* Benjamins erschienen, die Theodor W. Adorno jeweils mit seiner Frau Gretel beziehungsweise mit Gershom Scholem herausgegeben hatte, ab 1972 erschienen dann die *Gesammelten Schriften*, bei deren Herausgabe Adorno erneut mitwirkte.¹⁶ Momente im Mahler-Buch, aus denen die Affinität zu Benjamins Denken deutlich spricht, sind neben dem Gestenbegriff etwa Adornos These, dass Mahlers Symphonien fragen würden, «wie aus den Trümmern der musikalischen Dingwelt lebendige Totalität werden kann».¹⁷ Indem Adorno Mahlers Musik also als eine beschreibt, die in ihrer Konstruktion «dem Kitsch die Zunge löst, die Sehnsucht entbindet, welche der Kommerz bloß ausbeutet»,¹⁸ macht er sie zum musikalischen Pendant des Benjamin'schen Lumpensammlers und Kindes, das als Sammler von Bruchstücken und Abfällen sowie als Bastler in Erscheinung tritt, der aus dem Gesammelten eine neue Dingwelt zusammensetzt.¹⁹ Benjamin verbunden ist so auch

¹⁵ Ebd., S. 165; Hervorhebung N. G.

¹⁶ Walter Benjamin, *Schriften*, hg. von Theodor W. Adorno und Gretel Adorno, Frankfurt am Main 1955; Walter Benjamin, *Briefe*, hg. und mit Anmerkungen versehen von Theodor W. Adorno und Gershom Scholem, Frankfurt am Main 1966; Walter Benjamin, *Gesammelten Schriften*, hg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser unter Mitwirkung von Theodor W. Adorno und Gerschom Scholem, Frankfurt am Main 1972-1999.

¹⁷ Th. W. Adorno, «Mahler. Eine musikalische Physiognomik», S. 189.

¹⁸ Ebd.

¹⁹ Vgl. W. Benjamin, *Gesammelte Schriften*, Bd. 4/1, S. 93; Bd. 3, S. 16; Bd. 2/1, S. 767; Bd. 3, S. 115–116.

Adornos These von einer Affinität Mahlers zur Welt des Kindes²⁰ sowie Adornos ganz persönliche Assoziationen (s)einer Kindheit beim Hören der Musik Mahlers: «[S]o gleicht das dem Glück des Kindes, das jählings aus dem Wald durchs Schnatterloch auf dem altertümlichen Miltenberger Marktplatz sich findet».²¹

Anhand der Theorie Benjamins sollen zunächst drei gestische Verfahren der Formgebung herausgearbeitet werden, deren Relevanz für Mahlers Symphonik im Anschluss zu demonstrieren sein wird: Unterbrechen, Zitieren und Zeigen.

Unterbrechen

Im Zusammenhang mit einer anderen Performance-Kunst, Bertolt Brechts epischem Theater,²² hat sich Walter Benjamin intensiv mit der Geste auseinandergesetzt. Im epischen Theater erfüllt die Geste für Benjamin eine dialektische Funktion, indem sie Stillstand *und* Bewegung zugleich ist:

[Die Geste hat] im Gegensatz zu den Aktionen und Unternehmungen der Leute einen fixierbaren Anfang und ein fixierbares Ende. Diese strenge rahmenhafte Geschlossenheit jedes Elements einer Haltung, die doch als ganze im lebendigen Fluß sich befindet, ist sogar eines der dialektischen Grundphänomene der Geste. Es ergibt sich daraus ein wichtiger Schluß: Gesten erhalten wir umso mehr, je häufiger wir einen Handelnden unterbrechen. Für das epische Theater steht daher die Unterbrechung der Handlung im Vordergrund.²³

Diese rahmenhafte Geschlossenheit der Geste lässt sich vergleichen mit dem in der Fotografie eingefrorenen Moment. Der Blitz fragmentiert den Bruchteil einer Bewegung aus ihrem Fluss heraus und bannt sie – als Geste – in den Rahmen des Fotos. Die Dialektik von Bewegung und Stillstand, die die Geste birgt, erinnert darum an den Film als einen

²⁰ Th. W. Adorno, «Mahler. Eine musikalische Physiognomik», S. 202–206, 287–289.

²¹ Ebd., S. 204.

²² Brecht selbst definiert den Gestus wie folgt: «Unter einem *Gestus* sei verstanden ein Komplex von Gesten, Mimik und für gewöhnlich Aussagen, welchen ein oder mehrere Menschen [an] einen oder mehrere Menschen richten. [...] Ein Gestus kann allein in Worten niedergelegt werden [...]; dann sind bestimmte Gestik und bestimmte Mimik in diese Worte eingegangen und leicht herauszulesen [...]. Ebenso können (im stummen Film [...]) Gesten und Mimik oder (im Schattenspiel) nur Gesten Worte beinhalten» (Bertolt Brecht, «Über den Beruf des Schauspielers», in: ders., *Gesammelte Werke in 20 Bänden* [= Werkausgabe Edition Suhrkamp], Bd. 15, Frankfurt am Main 1967, S. 409).

²³ Walter Benjamin, «Was ist das epische Theater? (I)», in: ders., *Gesammelte Schriften*, Bd. 2, S. 521.

aus einzelnen Fotos zusammengesetzten Streifen. Der Foto- und Filmtheoretiker Benjamin schreibt entsprechend: «Das epische Theater rückt, den Bildern eines Filmstreifens vergleichbar, in Stößen vor. Seine Grundform ist die des Chocks, mit dem die einzelnen, wohlabgehobenen Situationen des Stücks aufeinandertreffen.»²⁴ Der Schock, von dem hier die Rede ist, resultiert aus der Unterbrechung, die den Fluss der Handlung retardierte. Benjamin wählt neben dem Blitzlicht des Fotoapparats dafür auch das Beispiel des Daumenkinos: Ein Anhalten des Daumenkinos zeigt das einzelne Bild, das als Teil des Films «Bewegungsbild», also gleichzeitig Bewegung und stillstehendes Bild ist.²⁵ Ein solches Bewegungs-Bild ist auch die Geste im epischen Theater.

Benjamin gibt ein konkretes Beispiel, wie die Unterbrechung der Handlung eine Geste, ja sogar ein ganzes Tableau von Gesten sichtbar werden lässt, das soziale Zustände offenlegt:

Das epische Theater gibt also nicht Zustände wieder, es entdeckt sie vielmehr. Die Entdeckung der Zustände vollzieht sich mittels der Unterbrechung von Abläufen. Das primitivste Beispiel: eine Familienszene. Plötzlich tritt da ein Fremder ein. Die Frau war gerade im Begriff, ein Kopfkissen zu ballen, um es nach der Tochter zu schleudern; der Vater im Begriff, das Fenster zu öffnen, und einen Schupo zu holen. In diesem Augenblick erscheint in der Tür der Fremde. «Tableau», wie man um 1900 zu sagen pflegte. Das heißt: der Fremde stößt jetzt auf einen Zustand.²⁶

Dass hier ein Fremder eintritt, ist bezeichnend. Als Unterbrechung konstituiert er die Geste, die die Verfremdung der Szene und die verfremdete Szene ist; zugleich entspricht der Blick des Fremden dem des Zuschauers, der sich nicht einfühlen, sondern selbst als «Verfremder» der Szene agieren soll. Die Unterbrechung der Handlung wirkt wie das Anhalten der Filmspule, des Daumenkinos oder wie der Blitz des Fotoapparats: Sie fragmentiert nicht nur den Zeitablauf und rettet so den Moment in eine Zeitfalte, in der er als sozialer Zustand beziehungsweise als Zustand des Sozialen erkennbar wird, sie fragmentiert auch den Bewegungsfluss der Körper, die die Bewegungen ausführen, und macht erst so die Gesten als soziale Gesten, das heißt als Gesten, in denen Herrschaftsverhältnisse sedimentiert sind, lesbar. Ein Beispiel Benjamins dafür ist der Bückling K's vor seinem Chef und dem Geistlichen in Kafkas *Der Prozess*.²⁷ Rainer Nägele fasst diese soziale Aufladung der Geste wie folgt:

²⁴ Walter Benjamin, «Was ist das epische Theater? (II)», in: ebd., S. 537.

²⁵ Auch bei Giorgio Agamben in den «Noten zur Geste», in: *Postmoderne und Politik*, hg. von Jutta Georg-Lauer, Tübingen 1992 (= Tübinger Beiträge zu Philosophie und Gesellschaftskritik 4), S. 97–107.

²⁶ W. Benjamin, «Was ist das epische Theater? (I)», S. 522.

²⁷ Walter Benjamin, «Franz Kafka», in: ders., *Gesammelte Schriften*, Bd. 2, S. 419; vgl. dazu auch die Notiz von Benjamin zum Kafka-Essay, wonach die Geste von einer «Zweideutigkeit vor der Entscheidung betroffen würde», insofern sie «Reflex der Befreiung» oder aber «der Unterwerfung» sein kann (ebd., S. 1261). In den Notizen über das epische Theater schreibt er auch: «Ein und dieselbe [Geste] bittet den Galy Gay einmal zum Zweck des Umgekleidetwerdens, ein andermal zum Zwecke der Erschießung an die Mauer» (ebd., S. 530).

«[T]he framed gestures of the epic theater are cut off from the apparent organic unity of the individual body in order to be presented as social figurations with their own significant order.»²⁸

Zitieren

Das Verfahren der Unterbrechung, das die Geste konstituiert und darstellt, findet sich bei Benjamin an vielen anderen Stellen wieder, unter anderem auch als Unterscheidung zwischen Schrift und gesprochener Sprache. In der Vorrede zum *Ursprung des deutschen Trauerspiels*, in dem der Allegorie eine ganz ähnliche Stellung zukommt wie der Geste im epischen Theater, schreibt Benjamin:

Während der Redende in Stimme und Mienenspiel die einzelnen Sätze [...] stützt und sie zu einem oft schwankenden und vagen Gedankengange zusammenfügt, als entwerfe er eine groß andeutende Zeichnung *in einem einzigen Zuge*, ist es der Schrift eigen, mit jedem Satze von neuem *einzuhalten und anzubeben*.²⁹

Die gestische Unterbrechung rückt in die Nähe der sich stets unterbrechenden Schrift. Die Rezeption des epischen Theaters wird so zu einem Lesen, das die kritische Distanznahme des Lesers, die Möglichkeit des Innehaltens, Nachdenkens und Neuansetzens impliziert: Der Leser als ›Verfremder‹ unterbricht auch selbst das Geschehen. In diesem Sinne proklamiert Brecht die Literarizität seines epischen Theaters, in dem gerade die Beschriftung der Szene als Unterbrechung wirken soll. Brecht wünscht sich gewissermaßen einen kritischen Philologen zum Zuschauer, und er gibt diesem Philologen auch etwas zu tun. Benjamin zitiert Brecht: «Auch in die Dramatik ist die Fußnote und das vergleichende Blättern einzuführen.»³⁰

Zur philologischen Lektüre wie zum philologischen Text gehört das Zitat, und auch dessen Struktur übernimmt Brecht, wenn er fordert, dass «der Schauspieler [...] Demonstrant bleiben» müsse; «er muß den Demonstrierten als eine fremde Person wiedergeben, er darf bei seiner Darstellung nicht das *er tat das, er sagte das* auslöschen.»³¹ Brecht möchte also, dass auch in der Performance die Anführungsstriche sichtbar bleiben:

²⁸ Rainer Nägele, *Theater, Theory, Speculation. Walter Benjamin and the Scenes of Modernity*, Baltimore/MD 1991, S. 154.

²⁹ Walter Benjamin, «Ursprung des deutschen Trauerspiels», in: ders., *Gesammelte Schriften*, Bd. 1, S. 209; Hervorhebungen N. G.

³⁰ Zitiert aus Brechts bei Kiepenheuer erschienenen *Versuchen* (Heft 3): W. Benjamin, «Was ist das epische Theater? (I)», S. 525.

³¹ Bertolt Brecht, *Schriften zum Theater*, Frankfurt am Main 1963–1964, Bd. 5, S. 78–79; Hervorhebungen original.

Der Schauspieler soll sich nicht mit der Rolle identifizieren, sondern – wie ein Erzähler im epischen Text – eine andere Person nur zitieren. Dazu bedarf es, wie Brecht schreibt, einer «Technik [...], vermittle er [der Schauspieler] den Ton des von ihm Demonstrierten mit einer gewissen Reserve, mit Abstand wiedergeben kann».³² Eine derartige Technik, Zitationszeichen in der Performance anzubringen, ist zum Beispiel der Verfremdungseffekt:

Es handelt sich hierbei [...] um eine Technik, mit der darzustellenden Vorgängen zwischen Menschen der Stempel des Auffallenden, des der Erklärung Bedürftigen, nicht Selbstverständlichen, nicht einfach Natürlichen verliehen werden kann. [...] Indem der Demonstrant nunmehr auf seine Bewegung genau achtet, sie vorsichtig, wahrscheinlich verlangsamt, vollzieht, erzielt er den V-Effekt; das heißt, er verfremdet den kleinen Teilvorgang, hebt ihn in seiner Wichtigkeit hervor, macht ihn merkwürdig.³³

Der Schauspieler drückt also nicht sich selbst in seinen Bewegungen aus, sondern er zitiert die Geste eines anderen. Diesen Zitatcharakter der Geste im epischen Theater hebt auch Benjamin hervor und knüpft ihn an das bereits beschriebene Verfahren der Unterbrechung:

Man darf hier weiter ausgreifen und sich darauf besinnen, daß das Unterbrechen eines der fundamentalsten Verfahren aller Formgebung ist. Es reicht über den Bezirk der Kunst weit hinaus. Es liegt, um nur eins herauszugreifen, dem Zitat zugrunde. Einen Text zitieren, schließt ein: seinen Zusammenhang unterbrechen. Es ist daher wohl verständlich, daß das epische Theater, das auf die Unterbrechung gestellt ist, ein im spezifischen Sinne zitierbares ist. [...] Seine Gebärden muß der Schauspieler sperren können wie ein Setzer die Worte. Dieser Effekt kann zum Beispiel dadurch erreicht werden, daß auf der Szene der Schauspieler seinen Gestus selber zitiert.³⁴

Dabei kommt es Benjamin zum einen darauf an, dass es sich bei den Gesten des Schauspielers nicht um authentische Ausdrucksgebärden, sondern um zitierte Gesten handelt, «der heutigen Wirklichkeit» entnommen und im epischen Theater neu zusammengesetzt im Sinne einer «Versuchsanordnung», die sowohl die in der Geste sedimentierten Machtverhältnisse sichtbar macht, als auch mit der kreativ-revolutionären Umfunktionierung dieser Geste spielt.³⁵

³² Ebd., S. 78.

³³ Ebd., S. 79–80.

³⁴ W. Benjamin, «Was ist das epische Theater? (I)», S. 536.

³⁵ W. Benjamin, «Franz Kafka», S. 418. Siehe zur kreativ-revolutionären Umfunktionierung auch Benjamins bereits zitierte Notiz zum Kafka-Essay, wonach die Geste der «Zweideutigkeit vor der Entscheidung» unterliegt, insofern sie «Reflex der Befreiung» oder aber «der Unterwerfung» sein kann (vgl. oben, Anm. 27).

Und zum anderen darauf, dass der Schauspieler diese Gesten als Zitate sichtbar macht, das heißt, dass er zeigt, *dass* er *zeigt*: «Es ist das oberste Gebot dieses Theaters, daß der Zeigende [...] gezeigt werde.»³⁶

Zeigen

In dieser Forderung, dass der Zeigende gezeigt werden solle, müssen zwei Gesten unterschieden werden: die zitierte Geste aus der ›heutigen Wirklichkeit‹ und die Geste des Zeigens. In ihrer Potenzierung verweist diese zweite, indexikalische Geste letztlich auf nichts anderes als sich selbst. Sie nimmt auf keinen *anderen* Gegenstand Bezug, sondern zeigt auf das Zeigen selbst. Giorgio Agamben hat in einem Text über ähnlich selbstbezügliche Figuren bei Jacques Derrida (zum Beispiel die ›Différance‹, die Spur, den Namen) die Paradoxa einer solchen Selbstbezüglichkeit verhandelt. Ohne dass Agamben hier schon von der Geste spräche, ist es doch genau deren Zeigen des Zeigens, welches er als Grundstruktur der Selbstbezüglichkeit erkennt. «Die Bedingung dafür, dass eine Intentionalität und kein Gegenstand bedeutet wird, ist die, dass der Terminus sich selbst bedeutet, aber *sich selbst nur insofern bedeutet, als er bedeutet.*»³⁷ Das Paradox der Selbstbezüglichkeit löst Agamben dabei durch eine Verlagerung:

Der Name kann [...] benannt werden, und die Sprache kann zu Wort kommen [und wir könnten ergänzen: das Zeigen kann gezeigt werden, Anm. N. G.], weil die Selbstbezüglichkeit auf die Ebene der Potenz verlagert wird. Weder das Wort als Gegenstand noch das Wort, sofern es ein Ding in *Wirklichkeit* bezeichnet, ist hier gemeint, sondern das reine Vermögen zu bedeuten (und nicht-zu-bedeuten) – die Schreibtafel, auf der nichts geschrieben ist. Hier liegt aber nicht mehr die Selbstbezüglichkeit eines Sinnes, das Sich-selbst-Bedeuten eines Zeichens vor, sondern die Materialisierung eines Vermögens, das Sich-Materialisieren seiner eigenen Möglichkeit.³⁸

³⁶ W. Benjamin, «Was ist das epische Theater? (I)», S. 529; Benjamin zitiert hier abermals aus Brechts *Versuchen* (Heft 3). *Das Zeigen muss gezeigt werden* ist außerdem der Titel eines Gedichtes von Bertolt Brecht, im Exil entstanden zwischen 1938 und 1941.

³⁷ Giorgio Agamben, «Pardes», in: ders., *Die Macht des Denkens. Gesammelte Essays*, Frankfurt am Main 2013, S. 390–412, hier S. 401; Hervorhebungen original.

³⁸ Ebd., S. 409–410; Hervorhebungen original.

Die Selbstbezüglichkeit wird hier umgedeutet zu einer Figur der Potentialität. Insofern das Zeigen auf nichts als sich selbst zeigt, bringt es die Potenz des Zeigens eines Anderen, Dritten zum Ausdruck, die aber nicht realisiert wird. In den *Noten zur Geste* kommt dann schließlich auch Agamben auf ein entsprechendes Verständnis der Geste zu sprechen:

*Die Geste ist die Darbietung einer Mittelbarkeit, das Sichtbar-Werden des Mittels als eines solchen. Sie bringt das In-einem-Medium-Sein des Menschen zur Erscheinung [...]. Die [kantische] Zweckmäßigkeit ist jene Potenz der Geste, die im Mittel dessen Mittel-Sein unterbricht und eben dadurch ausfüllt.*³⁹

Auch Agamben beruft sich in diesen Überlegungen zur Geste auf Benjamin, indem er dessen Konzeption einer reinen Mittelbarkeit aufgreift:

Dem reinen Mittel entspricht [erstens] [...] die reine Sprache, die nicht Werkzeug, sondern Medium der Mitteilung ist, und die nichts mitteilt als eine *Mittelbarkeit schlechthin*. [Und zweitens] entspricht dem reinen Mittel das Ausdruckslose als «kritische Gewalt», die in allem schönen Schein die falsche Totalität zerschlägt.⁴⁰

Für Agamben ist auch hier die Negativität zentral, das heißt die Negation eines «etwas» der Mitteilung oder des Ausdrucks:

Ein derartiges Medium, eine solche reine Mittelbarkeit kann jedoch nicht selber in Form von Sätzen mitgeteilt werden, sondern nur in Form einer Stillstellung des Redeflusses, die diesen freilich nicht zum Schweigen bringt. Die reine Mittelbarkeit wird also in einer Geste mitgeteilt [...]. *[W]as in jedem Ausdruck ohne Ausdruck bleibt, ist Geste.* [...] [I]n diesem Sinne [ist] die Geste wesentlich ein Zeigen.⁴¹

Wenn Agamben hier, an Benjamin anschließend, die Geste als «reines Mittel» bestimmt, so meint er damit eine Geste, die nicht instrumentell eingesetzt wird, um etwas anderes zu bezeichnen, sei dies indexikalisch, ikonisch oder als Ausdrucksgebärde, sondern eine Geste, die sich gegen diese Instrumentalität sperrt und nur auf sich selbst verweist als eine bloße Potentialität von Mitteilung. Indem sie gerade *nichts anderes* bezeichnet, teilt sie diese Mittelbarkeit als solche mit.

Bislang wurde die Geste zum einen als Zitat aus der «heutigen Wirklichkeit» bestimmt, in der sich gewisse Herrschaftsverhältnisse sedimentiert haben. Zum anderen wurde die Geste als ein Zeigen des Zeigens beschrieben, in dem gerade in der Verweigerung einer Mitteilung Mittelbarkeit als solche kommuniziert wird. Die Geste wird so aus ihrem instrumentellen Gebrauch, das heißt auch aus ihrer Instrumentalisierung im Rahmen von Herrschaftsverhältnissen gelöst und als neu besetzbare Figur lesbar, die kreativ-

³⁹ G. Agamben, «Noten zur Geste», S. 103; Hervorhebung original.

⁴⁰ Ebd., S. 105; Hervorhebung original.

⁴¹ Ebd.; Hervorhebung original.

revolutionär umfunktionierte werden kann. Dieses kreative Moment ist für Benjamins Verständnis der Geste sehr wichtig. Er sieht in ihr nicht nur einen Teil der heutigen Wirklichkeit, sondern auch immer schon das Ergebnis einer Unterbrechung, eines unterbrechenden Zitierens und einer Hineinstellung in einen neuen Zusammenhang. Das heißt: Er sieht in ihr immer auch schon das Ergebnis eines schöpferischen Prozesses. Das lässt sich gut anhand des Textes *Programm eines proletarischen Kindertheaters* von Benjamin erläutern. Dort beschreibt er die Geste, in Anlehnung an den Kunstwissenschaftler Konrad Fiedler, als ein «Sehen mit der Hand» und versteht diesen Vorgang auf physiologischer Grundlage wie folgt: Hier werde «die aufnehmende Innervation der Sehmuskeln in die schöpferische Innervation der Hand überführt. Schöpferische Innervation in exaktem Zusammenhang mit der rezeptiven ist jede kindliche Geste».⁴² Angesprochen ist hier also ein Zusammenkommen von Aufnehmen und Schöpfen, von Rezeption und Produktion. Das «gestische Signal» des Kindes reduziert sich nicht auf eine Mimesis ans Objekt, sondern wird in dessen Aufnahme produktiv. Seine Geste ist weder rein mimetisches, noch rein subjektives (das heißt nur sich selbst ausdrückendes) Zeichen, sondern Nachbilden und kreatives Umformen in einem. In diesem Sinne erinnert Benjamin auch an Stéphane Mallarmé, der eine Tänzerin eine Metapher nannte, die «aus den elementaren Formen unseres Daseins einen Aspekt zum Ausdruck bringen [könne]: Schwert, Becher, Blume oder andere».⁴³ Im gestischen «Ausdruck» der Tänzerin steckt für Benjamin sowohl etwas von der Blume als auch etwas von ihr selbst, wenn sie diese elementaren Formen aufnimmt, in ihre Tanzbewegungen übersetzt und dabei ein neues Drittes produziert.

Nach diesen gestentheoretischen Ausführungen scheint der Weg zurück zu Mahlers Musik weiter als er ist. Denn das Unterbrechen als ein Verfahren der Formgebung, auf dem auch das Zitieren basiert und aus dem die Geste allererst hervorgeht, ist für Mahler höchst relevant, wie unten zu zeigen sein wird. Und im Abschnitt über das Zeigen wurde letztlich nur weiterentwickelt, was Cone in seinem Nebensatz als «Potential der Expressivität» bezeichnet hatte. Gestische Musik wäre dann als akustische Materialisierung des Vermögens von Bedeutung zu verstehen; die musikalische Geste würde nichts mitteilen außer, *ex negativo*, die bloße Möglichkeit zur Mitteilung. Der letzte Abschnitt über den gestischen Ausdruck wiederum gibt zu bedenken, dass für die musikalische Geste außerdem eine Verschränkung von rezeptivem und produktivem Vermögen

⁴² Walter Benjamin, «Programm eines proletarischen Kindertheaters», in: ders., *Gesammelte Schriften*, Bd. 2, S. 766. Siehe zu dem daraus hervorgehenden Gestenverständnis Benjamins auch ausführlich: Nicola Gess, *Primitives Denken. Wilde, Kinder und Wahnsinnige in der literarischen Moderne* (Müller, Musil, Benn, Benjamin), München 2013, S. 396–415.

⁴³ Walter Benjamin, «Probleme der Sprachsoziologie», in: ders., *Gesammelte Schriften*, Bd. 3, S. 478.

kennzeichnend wäre.⁴⁴ Damit ist nicht nur die Kreation eines Neuen aus dem Alten oder, genauer, die Rettung des zum Stereotyp Erstarrten in der verwandelnden Mimesis angesprochen – Adorno beschreibt Mahlers Musik (wie oben zitiert) auch als eine, die «dem Kitsch die Zunge löst, die Sehnsucht entbindet, welche der Kommerz bloß ausbeutet»⁴⁵ –, sondern das erinnert auch an einen Satz Jean Jacques Rousseaus, der von Paul de Man und Jacques Derrida in ihren Lektüren seiner Musikschriften notorisch übersehen wurde. Rousseau schreibt:

[Menschenstimmen] sind sozusagen Organe der Seele, und wenn sie euch auch die Einsamkeit vorstellig machen, so sagen sie doch zugleich, daß ihr darin nicht allein seid [...]; man kann weder Gesang noch Orchester anhören, ohne sogleich zu wissen: Hier ist ein anderes empfindendes Wesen.⁴⁶

Mit Rousseau müsste man also die Definition der Geste als reinem Mittel, das eine Mittelbarkeit schlechthin mitteilt, kommunitaristisch erweitern, insofern die musikalische Geste dann Kommunikationsmöglichkeit schlechthin und damit die Existenz eines potentiellen Gegenübers mitteilen würde. In Erinnerung an die erzähltheoretischen Lektüren der Symphonien Mahlers wäre dieses Gegenüber dann allerdings nicht einem anachronistischen authentischen Selbstausdruck verpflichtet (dessen Erstarrung zur warenförmigen Geste Adorno im Wagner-Buch beklagt), sondern es käme in der diegetischen Geste der Distanzierung zur Sprache.

Die Rede von der Geste als reinem Mittel weist schließlich auch darauf hin, dass es hier um eine Musik gehen müsste, die ihre Mittelbarkeit offenlegt und sich darum weder in der Partitur noch in ihren Paratexten in Unmittelbarkeitssuggestionen ergehen könnte, wie zum Beispiel dem genialischen Einfall *ex nihilo*, dem authentischen Selbstausdruck oder dem organischen Wachstum. Offenlegung der Mittelbarkeit würde für gestische Musik gerade bedeuten, diese Suggestionen zu unterbrechen, würde bedeuten, auf Distanzierung im Sinne eines ›hier wird nur gezeigt und nicht erfunden, gefühlt oder gewachsen‹ zu setzen. Wenn man zudem die ›Performance‹ als die Möglichkeit zur Ausstellung der Mittelbarkeit von Musik schlechthin verstehen will, so hätte gestische

⁴⁴ ›Ausdruck‹ ist bei Mahler also nicht im Sinne des authentischen Selbstausdrucks zu verstehen, sondern im Sinne einer Ent-Dinglichung der stereotypen Geste (wie Adorno sie im Wagner-Buch kritisiert), die auch eine Verdinglichung des subjektiven Ausdrucks war.

⁴⁵ Th. W. Adorno, ›Mahler. Eine musikalische Physiognomik‹, S. 189. Auf die Spur Benjamins darin wurde oben bereits hingewiesen.

⁴⁶ Jean-Jacques Rousseau, *Musik und Sprache. Ausgewählte Schriften*, übersetzt von Dorothea Gülke und Peter Gülke, Wilhelmshaven 1984 (= Taschenbücher zur Musikwissenschaft 99), S. 150.

Musik auch viel mit einer ostentativen Bejahung ihres Performance-Charakters zu tun.⁴⁷ Vielleicht hat Mahler gerade darum der «Performance» so viel Beachtung geschenkt und seine Partituren als ein *work in progress* verstanden: Je nach Aufführungskontext hat er Passagen darin verändert und auch andere Dirigenten ausdrücklich dazu aufgefordert, seine Symphonien den jeweiligen Situationen anzupassen, sie immer neu zu aktualisieren. Ich möchte im Folgenden also versuchen, Mahlers Musik als eine gestische Musik zu verstehen, die Verfahren der Unterbrechung, des Zitats und des Zeigens ausbildet. Dabei werde ich mich auf einige ausgewählte Passagen des ersten Satzes der *Dritten Symphonie* konzentrieren, die auch schon andere Interpreten zu Deutungsanstrengungen herausgefordert haben.⁴⁸ Es geht mir also nicht darum, neue Merkmale des Satzes herauszuarbeiten, sondern vielmehr darum, bekannte und von jeher irritierende Merkmale,⁴⁹ wie zum Beispiel die Formcharaktere des Durchbruchs, der Zitathaftigkeit und der Collage,⁵⁰ neu als Merkmale eines gestischen Verfahrens lesbar zu machen.

⁴⁷ Dieser letzte Punkt ist derjenige, in dem man am ehesten die Tradition des Brecht'schen Gestenbegriffs wiederfinden kann (siehe dazu oben, Anm. 22).

⁴⁸ Im Folgenden werde ich mich vor allem an Friedhelm Krummachers und Gerd Indorfs Analysen der *Dritten Symphonie* orientieren: Friedhelm Krummacher, *Gustav Mahlers III. Symphonie. Welt im Widerbild*, Kassel 1991; Gerd Indorf, *Mahlers Sinfonien*, Freiburg im Breisgau 2010 (= Rombach Wissenschaften). Siehe aber auch: Hermann Danuser, *Musikalische Prosa*; Peter Franklin, *Mahler: Symphony No. 3*, Cambridge 1991 (= Cambridge Music Handbooks); Jörg Handstein, «III. Symphonie in d-Moll. Werkbetrachtung und Essay», in: *Gustav Mahlers Symphonien. Entstehung – Deutung – Wirkung*, hg. von Renate Ulm, Kassel 2007, S. 103–124.

⁴⁹ Die Irritationen schildern sehr gut Krummacher und Handstein, zum Beispiel: «Dennoch fällt es im Hören kaum leicht, den Satzverlauf als einen Sonatensatz in gewohnter Weise zu verfolgen. Eine solche Auffassung wird nicht nur durch das Spektrum des Klangs und die Dimension der Form erschwert. Vielmehr verbindet sich mit der extremen Vielfalt thematischer Charaktere eine ungewohnt markante Zäsurierung der Formglieder. Gerade diese scharfe Abgrenzung der Teile durch Pausen und Kontraste macht aber den Zusammenhalt um so schwerer verfolgbar» (F. Krummacher, *Gustav Mahlers III. Symphonie*, S. 55). «Vom ambivalenten Status der ersten Satzgruppe (T. 1–25) war vorgreifend bereits die Rede. Ambivalent sind diese Takte insofern, als sie einerseits zunächst für den unbefangenen Hörer alle Kriterien einer deutlich intonierten, liedhaft gestalteten Melodie erfüllen, die an die Vorstellung eines Hauptthemas denken läßt. Andererseits werden die Satzgruppen durch markante Zäsuren zunehmend gestaut, von Gegenstimmen in ihrer Entfaltung gehindert und schließlich gleichsam resignierend abgebrochen, um am Ende zu verebben und einer ganz anderen und neuen Entwicklung Platz zu machen» (ebd., S. 60). Handstein spricht vom «monströse[n] Kopfsatz», vom «Eindruck der Disparatheit» (J. Handstein, «III. Symphonie in d-Moll», S. 103), einer «ungeheuren Fülle von Erscheinungen», die «analytisch kaum mehr zu erfassen ist», von den «disparaten Blöcken» und der «Collagentechnik» der Exposition (ebd., S. 105), vom «verstörendste[n] Moment» des «starren Schlag[s] der kleinen Trommel» am Ende der Durchführung (ebd., S. 107).

⁵⁰ Der Begriff des «Durchbruchs» in Bezug auf Mahlers Musik stammt von Paul Bekker und wurde in der weiteren Forschung immer wieder aufgegriffen. Dazu schreibt Julian Johnson: «This rupture in the musical voice, often violent, is a central category in Mahlers music, remarked upon by almost all commentators» (J. Johnson, *Mahler's Voices*, S. 218). Er zitiert die Definition Buhlers: «Breakthrough is a

«Heterogenste fremde Elemente»

Betrachtet man gängige Formanalysen der *Dritten Symphonie* Mahlers, so widersprechen sie sich in vielen Punkten und offenbaren Momente, die sich jeder formalen Einordnung zu sperren scheinen.⁵¹ Mahler selbst nannte diese Symphonie gelegentlich sein «Monstrum».⁵² Dazu passt, dass die Musik Mahlers schon von vielen Zeitgenossen für ihre Formlosigkeit und zugleich ihren angeblichen Eklektizismus kritisiert wurde.⁵³ In der *Berliner Allgemeinen Musikzeitung* und in den *Münchener Nachrichten* war zum Beispiel die Rede vom «unorganische[n]» Aufbau, einer «Unmenge teils grotesker, teils trivialer» Einzelheiten, von «wenig selbständiger und bedeutsamer melodischer Erfindung» und vom «durchaus eklektisch[en]» Verfahren dieser Musik, die aus «heterogensten fremden Elemente[n] [ein] neues eigenthümliches Ganzes» knüpft.⁵⁴ Und Paul Moos schrieb in den *Neuesten Nachrichten* aus Berlin über die *Dritte Symphonie*: «Auch hier wieder ein Stück, das geschickt aus tausend Reminiszenzen gemacht ist; es enthält nicht eine eigene poetische Idee».⁵⁵ Derartige Äußerungen, die Mahler der Formlosigkeit und zugleich des Themendiebstahls, der Unoriginalität und des Eklektizismus bezichtigten, sind zahlreich und spiegeln sich in den Widersprüchen heutiger Formanalysen wieder.⁵⁶ Was hat es damit auf sich?

moment of structural reorientation, a deflection or «turning aside» (*Ablenkung*) from the expected formal course of a piece. It differs from simple interruption in having not just local, but also large-scale formal consequences» (James Buhler, «Breakthrough» as Critique of Form: The Finale of Mahler's First Symphony», in: *19th-Century Music* 20 [1996], H. 2, S. 125–143, hier S. 129; zitiert nach J. Johnson, *Mahler's Voices*, S. 219; Hervorhebung original.

⁵¹ Vgl. Indorf, *Mahlers Sinfonien*, S. 116: «In der Mahler-Forschung hat sich bis heute keine annähernd übereinstimmende Auffassung [über den Satzverlauf, N. G.] herausgebildet.»

⁵² Zitiert nach ebd., S. 115.

⁵³ Darauf haben schon andere Autoren hingewiesen, insbesondere Wolfgang Schlüter, «Die Wunde Mahler. Zur Rezeption seiner Symphonien», in: *Gustav Mahler*, hg. von Heinz-Klaus Metzger und Rainer Riehn, München 1989 (= Musik-Konzepte Sonderband), S. 7–149.

⁵⁴ Ein anonymes Bericht in der *Berliner Allgemeinen Musik-Zeitung* vom 10. Juni 1902 sowie Rudolf Louis in den *Münchener Nachrichten* vom 13. Juni 1902, beide zitiert nach F. Krummacher, *Gustav Mahlers III. Symphonie*, S. 52–53.

⁵⁵ Zitiert nach Rosamund McGuinness, «Mahler und Brahms: Gedanken zu «Reminiszenzen» in Mahlers Sinfonien», in: *Melos/NZfM* 3 (1977), S. 215–224, hier S. 215.

⁵⁶ Im Anschluss an Adorno verweist auch Schlüter auf die «Weisheit der Ranküne». In seinem Aufsatz fasst er in umfassendster Weise die negative Mahler-Kritik zusammen und arbeitet aus ihr wesentliche Einsichten in Mahlers Musik heraus (W. Schlüter, «Die Wunde Mahler», S. 7–149).

Notenbeispiel 1: Gustav Mahler, *Symphonie Nr. 3*, erster Satz, Takte 1–11 (Partitur-Ausschnitt).⁵⁷

Notenbeispiel 1: Gustav Mahler, *Symphonie Nr. 3*, erster Satz, Takte 1–11 (Partitur-Ausschnitt).⁵⁷

Häufig wurde auf die Ähnlichkeit zwischen der Eröffnung der *Dritten Symphonie* (Notenbeispiel 1) und dem Beginn von Schuberts *C-Dur-Symphonie* oder dem Finale der *Ersten Symphonie* von Johannes Brahms verwiesen. Auch mit der volkstümlichen Studentenmelodie *Wir hatten gebauet* wurde Mahlers Thema in Verbindung gebracht.⁵⁸ Die Mahler-Forschung, stellvertretend sei hier nur Friedhelm Krummacher erwähnt,⁵⁹ hat jedoch in genauer Analyse zu beweisen versucht, dass die Anklänge an Brahms, Schubert und andere zu vage sind, um Mahlers Thema als Zitat zu bezeichnen. Krummacher mag Mahler so vom Vorwurf des Eklektizismus befreien und ihm den ihm gebührenden Rang eines kompositorischen «Original-Genies» verleihen wollen. Allerdings unterschreibt er mit diesem Vorgehen eben die Prämisse, die auch die negative Mahler-Kritik leitete, dass nämlich Eklektizismus mit Unoriginalität gleichzusetzen und darum kompositorisch minderwertig sei.

Die Allusionen an musikalisch schon Dagewesenes lassen sich jedoch auch anders verstehen. Obwohl das Thema kein Brahms-, Schubert-, oder Studentenlied-Zitat ist, birgt es in sich etwas, das an all diese vergangenen Melodien erinnert. Es erweckt beim Hörer den Eindruck des schon Bekannten, schon einmal Gehörten. In diese Richtung weist Hans Heinrich Eggebrechts Interpretation der musikalisch

⁵⁷ Als Vorlage (oder Reproduktionsvorlage) sämtlicher Notenbeispiele dient folgende Ausgabe: Gustav Mahler, *Symphonie Nr. 3 (d-Moll) in sechs Sätzen für großes Orchester, Altsolo, Knabenchor und Frauenchor*, hg. von Erwin Ratz und Karl Heinz Füssl, Wien 1974 (= Sämtliche Werke 3); Abdruck der Partiturseiten mit freundlicher Genehmigung der Universal Edition, Wien.

⁵⁸ So etwa bei P. Franklin, *Mahler: Symphony No. 3*, S. 82.

⁵⁹ F. Krummacher, *Gustav Mahlers III. Symphonie*, S. 60–62; auch Hans Heinrich Eggebrecht, *Die Musik Gustav Mahlers*, Wilhelmshaven 1999 (= Taschenbücher zur Musikwissenschaft 130), S. 48–50.

äußerlichen Ähnlichkeit. Sie bestätig[t] [...] den «umgangssprachlichen» Ton des Themenbeginns, genauer: seinen von Mahler intendierten gleichsam «vorkompositorischen» Charakter. Sie bekräftig[t] den Schein des schon Dagewesenen, des Nichtkomponierten, ohne daß diese Herkunftsortungen von Mahler einkalkuliert sind oder gar die Anknüpfungspunkte als Zitate fungieren sollen.⁶⁰

Eggebrecht nennt diesen «umgangssprachlichen Ton», den er im gesamten Œuvre Mahlers wiederfinden will, «musikalische Vokabeln»:

[Musikalische] Vokabeln nenne ich [...] die einem vorkompositorischen, das heißt einem musikalisch umgangssprachlichen oder einem postartifiziellen Rohstoff [Material] entnommenen oder ihm nachgebildeten, an ihn anknüpfenden, jedoch artifiziell durchdachten und geformten musikalischen Sinnträger, sofern sie, obwohl selbst Kunst und inmitten von Kunst, ihre Bezeichnungskraft bewahren, die sie aus ihren Herkunftsbereichen mitbringen.⁶¹

Mit der Einführung einer «Vokabel-Theorie» und mit der Rede von «Bezeichnungskraft» nähert Eggebrecht Mahlers «Vorkompositorisches» allerdings wieder den Verweisstrukturen der Sprache an. Seine «musikalische Vokabel» fungiert letztlich schlicht als Signifikant für den musikalischen «Herkunftsbereich», dem sie entstammt. Das mag für solche Stellen bei Mahler, in denen Themen und Motive aus dem Liedrepertoire in die Symphonik eingewandert sind und somit auch einen sprachlichen Sinn mittransportieren, angemessen sein, für die hier zu verhandelnden Stellen geht es jedoch fehl. Trotzdem: Seine Rede vom «Schein des schon Dagewesenen» bleibt suggestiv, und es lohnt sich, daran anzuschließen, um die «Pseudozitate» Mahlers als Elemente einer gestischen Musik zu verstehen.

Der Satz beginnt also mit einem Thema, das dem Hörer als etwas schon Dagewesenes erscheint. Die ausdrucksstarke musikalische Figur wird als etwas Stereotypes, Zitathaftes gesetzt und distanziert sich schon dadurch von ihrem Ausdrucksgehalt. Da die Symphonie gerade erst begonnen hat, kann dieses scheinbare Zitat nicht aus dem Stück selbst stammen. Begibt man sich jedoch auf die Suche außerhalb des Stücks, findet man nur vage Ähnlichkeiten, aber keinen Ursprung, dem das Thema entnommen wäre. Was dem Hörer bleibt, ist die akustische Figur einer Spur ohne Ursprung oder, denkt man den Beginn der Symphonie als ihren Ursprung, die Figur eines Ursprungs, der immer schon Spur ist. Natalie Bauer-Lechner gibt einen Ausspruch Mahlers wieder, der dieses Paradox zu beschreiben versucht: «Weißt du, wie man eine Trompete macht? Man nimmt ein Loch

⁶⁰ H. H. Eggebrecht, *Die Musik Gustav Mahlers*, S. 49.

⁶¹ Ebd., S. 69.

und schlägt Blech drum herum; so ungefähr ist es mit dem Komponieren».⁶² Der Ursprung der Komposition, das sagt dieses Sinnbild, ist ein Nichts, *ist* nicht. Ihr Anfang ist immer schon bezogen auf etwas ihm Vorgängiges, ohne dass dieses dingfest gemacht werden könnte. Natürlich kann man sagen, dass sich *alle* Musik auf präkompositorische Materialien beziehen muss und insofern, in Eggebrechts Sinne, immer schon «Vokabeln» in sich birgt. Das traditionelle symphonische Modell beruht jedoch gerade auf der entgegengesetzten Idee einer organischen Entwicklung des Werkes aus einem originären Ursprungskern heraus. Die Existenz präkompositorischen Materials wird in diesem Mythos von der Originalität und Organizität des musikalischen Kunstwerks verdrängt.⁶³ Die Eröffnung von Mahlers *Dritter Symphonie* hinterfragt mit ihrer Zitathaftigkeit nun gerade diesen Mythos und betont das Produziertsein und die Geschichtlichkeit von Musik. Außerdem verweist das Thema in seiner negativen Zitathaftigkeit nicht wie eine Vokabel auf seine Bedeutung, sondern bleibt ein Verweisendes ohne ein Verwiesenes, bleibt eine bloße Geste des Verweisens. Die Nähe zu Benjamins Gestenbegriff ist hier besonders deutlich. Es ist ja gerade die Potenz der Benjamin'schen Geste, im Mittel dessen instrumentellen Gebrauch zu unterbrechen. Auch hier fungiert das scheinbar bekannte musikalische Zeichen nicht mehr als ein bloßes Mittel zu dem Zweck, ein anderes Musikstück oder eine mit diesem verbundene extra-musikalische Bedeutung zu bezeichnen. Sondern der Hörer wird bei der Suche nach einer solchen Referenz ständig auf das Thema selbst zurückgeworfen. So verweist es höchstens auf sich selbst *als* ein Verweisendes und, ins ausdrucksästhetische Vokabular gewendet, auf sich selbst als ein Ausdrückendes *ohne* Auszudrückendes: «*Was in jedem Ausdruck ohne Ausdruck bleibt, ist Geste*», schreibt Agamben.⁶⁴ So stellt die Geste – und hier ist die Differenz zu Adornos Begriff der musikalischen Geste bei Wagner gut erkennbar⁶⁵ – gerade aus, dass sie nicht mehr authentischer Selbstausdruck, sondern längst verdinglichte Floskel ist. In der Negation des Ausdrucks aber wird die Möglichkeit des Ausdrückens selbst aufrecht gehalten. Indem das Ausdruckshafte zur leeren Floskel geworden ist, indem hier nichts

⁶² Herbert Killian, *Gustav Mahler in den Erinnerungen von Natalie Bauer-Lechner*, mit Anmerkungen und Erklärungen von Knud Martner. Revidierte und erweiterte Ausgabe, Hamburg 1984, S. 29.

⁶³ Wie Schlüter referiert, beklagen zahllose Interpreten die mangelnde Organizität der Symphonien Mahlers (W. Schlüter, «Die Wunde Mahler», S. 31–32, 35–36).

⁶⁴ G. Agamben, «Noten zur Geste», S. 105; Hervorhebung original.

⁶⁵ Siehe oben, Anm. 11. Zur Negation in der Musik Mahlers vgl. auch Th. W. Adorno, «Mahler. Eine musikalische Physiognomik», S. 269: «In eklatantem Widerspruch zu allem an absoluter, programmloser Musik Gewohnten sind seine Symphonien nicht einfach positiv da [...], sondern ganze Komplexe wollen negativ genommen, es soll gleichsam gegen sie gehört werden. [...] Negativität ist bei ihm zur rein kompositorischen Kategorie geworden: durchs Banale, das als Banales sich deklariert; durch Sentimentalität, deren heulendes Elend die Maske sich herunterreißt; durch outrierten Ausdruck über das hinaus, was die Musik an Ort und Stelle trägt.»

mehr zum Ausdruck kommt, spricht aus ihr die (verlorene) Möglichkeit des Ausdrückens als solche. Zeugnis dieser Möglichkeit ist aber das kreativ-demonstrative Moment, das in der Desintegration, Verfremdung und neuen Zusammensetzung des Alten zum Ausdruck kommt.⁶⁶

Formale Rupturen

Die Vorwürfe gegen Mahler richten sich auch gegen die angebliche Formlosigkeit seiner Musik. Wie Benjamin davon spricht, dass das epische Theater im Sinne einer ›Versuchsanordnung‹ Szenen und Gesten der heutigen Wirklichkeit neu zusammensetzt, so ›komponiert‹ auch Mahler seine Musik, und die einzelnen Bruchstücke verschweigen gerade nicht, dass sie auf Prä-Kompositorisches rekurren. Doch der Vorwurf lautet auf Eklektizismus, und in dieser Kritik steckt auch der Verdacht, dass es Mahlers collagenartiger Komposition an Form mangle, dass hier Willkür oder gar Chaos regieren würden. Auch diesem Vorwurf kann mit einer gestischen Analyse begegnet werden. Im Anfangsteil von Takt 1 bis Takt 163 unterbrechen die ersten drei größeren Abschnitte einander (Takte 1–26, 27–131, 132–163); sie beginnen das Stück quasi dreimal von vorne und lassen den vorhergehenden Abschnitt jeweils unvollendet zurück, um neu anzusetzen und sich ebenfalls unvollendet im tonlosen Schlagzeug-Rhythmus zu verlieren.⁶⁷ Exemplarisch lässt sich diese Struktur an den Einleitungstakten nachvollziehen. Nach den ersten zehn Takten, geprägt von dem eben diskutierten Thema der Hörner (siehe Notenbeispiel 1), bricht die Atmosphäre innerhalb von nur zwei Takten zu einer auf so gut wie allen Ebenen entgegengesetzten musikalischen Passage um (T. 11–26, Notenbeispiel 2). Merkwürdig unstrukturiert, wie schlichte Klangmaterie wirken diese nächsten Takte. Ihre Ausdruckslosigkeit liegt in dieser strukturlosen Materialität begründet. Den Vorwärtsdrang der ersten zehn Takte stauend, haben sie retardierende Wirkung, »zurückhaltend«, wie es in der Partitur explizit heißt.

⁶⁶ Schlüter verweist angesichts der »musikalischen Ruinenfelder« Mahlers ebenfalls auf Benjamin (W. Schlüter, »Die Wunde Mahler«, S. 60); auch in Mahlers Vermittlung von Manier und Mania sieht er eine Nähe zu Benjamin (ebd., S. 134–136).

⁶⁷ Indorf (*Mahlers Sinfonien*, S. 119–122) sieht im ersten Teil (T. 1–26) den ersten Vorstoß, im dritten Teil (T. 132–163) den zweiten Vorstoß einer »Regimentskapelle« scheitern. Nach einem Rückfall in den Trauermarsch in Takten 164–224 (wie zuvor schon in den Takten 27–131) folgt von Takt 225 bis Takt 368 der dritte Vorstoß der Regimentskapelle, der diesmal erfolgreich verläuft und mit dem der erste Hauptteil des Satzes zu Ende geht. Die Form der Unterbrechung setzt sich also auch nach Takt 164 fort, allerdings ohne die charakteristischen Trommelwirbel. Dafür findet man diese wieder beim abbrechenden beziehungsweise unterbrechenden Ende des Mittelteils (ab T. 603).

Diese den Hörer im Unsicheren lassenden Takte (keine Kontur, keine klaren Schwerpunkte, kein harmonisches Streben) sind im Gegensatz zu den ersten Takten tatsächlich ein Zitat, ein Selbst-Zitat aus dem vierten Satz derselben Symphonie; erzähltheoretisch gesprochen handelt es sich also um eine Prolepse. Das kann der Hörer aber an dieser Stelle noch nicht wissen. Das erste wirkliche Zitat des ersten Satzes bleibt für ihn so eine unerkannte Chiffre, die gerade *nicht* ihr Verweisen auf das Kommende offenbart. Fraglich ist deshalb, ob man hier überhaupt von einem Zitat sprechen kann. Zwar hat Mahler diese Takte für den vierten Satz zuerst komponiert und erst dann in den zuletzt geschriebenen ersten Satz übernommen, jedoch erscheint in der Folge der Sätze die Stelle im vierten Satz nun als analeptisches Zitat aus dem ersten. Die Stellung von Original und Zitat wird hier erneut verunsichert und eine Entscheidung darüber dem wiederholten Hören unmöglich gemacht: Das Original ist immer schon Zitat, das Zitat ist immer schon Original.

Der zweite Abschnitt verschwindet dann einfach, ohne dass er genauere Struktur gewonnen hätte, im Nichts. Er wird unterbrochen von einer langen Stille, die mit einem dumpfen Trommelrhythmus überbrückt wird, der den nächsten Abschnitt ankündigt. Dieses Ende ist nur eines von vielen Enden innerhalb des Satzes, die im Nichts verlaufen. Die ersten drei größeren Abschnitte brechen irgendwann alle ab, indem sie in einen Trommelrhythmus hinein verschwinden, und weitere Unterbrechungen folgen.⁶⁸ Derartige Unterbrechungen eines Abschnittes durch den nächsten, andersartigen reißen den Hörer immer wieder aus dem Fluss der Musik heraus, bewirken ein Sich-Distanzieren, vielleicht auch ein Sich-Wundern über dieses ungewöhnliche Vorgehen. Gleichzeitig wird durch die Unterbrechungen das Vorhergehende rahmenhaft geschlossen. In der Musik entsteht durch diese Unterbrechungen eine ähnliche Dialektik zwischen Bewegung und Stillstand, wie sie Benjamin für die Geste als Bewegungs-Bild bestimmt hat. Die vergangene musikalische Bewegung wird nachträglich zu einem akustischen Tableau zusammengefügt. Denkt man noch einmal an Benjamins Beispiele zurück, so ähnelt die Unterbrechung eines musikalischen Abschnitts durch einen anderen dem Eintritt des Fremden in die Familienszene. Benjamin betont, dass dieser Eintritt retardierenden Charakter habe – das trifft auch auf die Unterbrechung durch eine neue Musik zu, wenn Mahler hier explizit von «Zurückhaltend» spricht (siehe Notenbeispiel 2). Die Unterbrechungen distanzieren den Hörer vom Gehörten und lassen ihn diese Abschnitte wie «indirekt[e] Rede» wahrnehmen, in der die Anführungszeichen mitkomponiert sind. So erklärt sich auch die bei Adorno so häufig anzutreffende Formulierung, Mahlers Musik sei eine, «die sich selbst vorträgt»;⁶⁹ die Musik zeigt auf sich selbst als Zeigende, und

⁶⁸ Siehe Anm. 67.

⁶⁹ Th. W. Adorno, «Mahler. Eine musikalische Physiognomik», S. 178–179.

Zurückhaltend 1 Molto riten.

1.2.3. Flg. *ff* *ppp*

**Contra-
bass.** *ff* *ppp* *sempre*

**1.3.
Horn
in F** *sempre ff* *pp* *sempre*

**2.
Horn
in F** *sempre ff* *pp* *sempre*

**4.7.
Horn
in F** *sempre ff* *pp* *sempre*

**6.8.
Horn
in F** *sempre ff* *pp* *sempre*

**1.2.
Pos.** *f* *p* *pp*

**3.4.
Pos.** *f* *p* *pp*

1st Tr. *ff*

2nd Tr. *ff* *p* *pp*

3rd Tr. *ff* *p* *pp*

1.2. Pk. *ff* *pp* *sempre*

1. Viol. *ff* *pp*

2. Viol. *ff* *pp*

Viola *ff*

Viol. *ff*

Cb. *ff*

**2 Becken
Tamb.** *ff* *pp* *Tam tam*

1. Pk. B nach C

2. Pk. B nach D

Zurückhaltend **Molto riten.**

Schalltrichter in die Höhe

(mit 2 Schwammschlägeln)

Verfremdungen

Viele Interpreten charakterisieren den auf die Einleitung folgenden Marsch als einen im Gegensatz zum Beginn der Symphonie wohlgeordneten Teil. In manchen Details erweist er sich jedoch als ebenso irritierend wie die vorhergehenden Abschnitte. Als eine Ankündigung des Marsches wirken die Takte 225–272, in denen die einzelnen Bausteine des Marsches angespielt werden (Notenbeispiel 3). Die Ankündigung erscheint abermals als ein Feld von Bruchstücken, die in eine zufällige Konstellation zusammengeflocht werden. Die Struktur erinnert an das eben behandelte Unterbrechungsfeld: Keines der Bruchstücke entwickelt sich zu einer längeren Melodie oder generiert einen eigenständigen formalen Abschnitt. Zu früh wird jeder Ansatz von einem anderen unterbrochen. Die Rechtfertigung für diese scheinbar chaotische Struktur finden viele Interpreten in der Vortragsangabe «Wie aus weiter Ferne». Programmmusikalisch gedeutet, lässt sich das Flickwerk dieser Passage tatsächlich als Fragmentierung einer eigentlich zusammenhängenden musikalischen Einheit hören, eines Marsches, den der Wind aus der Ferne herüberträgt. «Wie aus weiter Ferne» lässt sich jedoch auch anders lesen. Die collagenartige Struktur des Abschnitts, in dem die einzelnen Fragmente wie auf silbernen Tablettis ohne erkennbaren Zusammenhang miteinander hergezeigt werden, vertont dann die Distanz, die, um mit Brecht zu sprechen, zwischen der Musik als Demonstrantin und dem Demonstrierten, dem Marsch, liegt. Dadurch werden die einzelnen Motive sowie der ganze rahmenhaft geschlossene Abschnitt abermals als Gesten kenntlich: Einerseits werden die Motive wieder als Quasi-Zitate, hier eines Marsches, markiert; andererseits wird durch die Fragmentierung und die Verfremdung die Verfehlung einer gelungenen Referenz beziehungsweise deren bloße Potentialität betont.

Musikalische Gesten entstehen bei Mahler nicht nur durch Unterbrechungen, die verfremdend wirken, sondern auch durch Verfremdungen, die unterbrechend wirken. Der zuletzt diskutierte Abschnitt beginnt mit einem völlig deplatzierten Motiv: Eines der Marschmotive erklingt in tiefer Lage in den Celli.⁷¹ Vorweggenommen wird dieser Effekt schon in den Takten ab 229, die ein Motiv, das sonst zu Oboe und Violine gehört, in die tiefste Bassregion hinunterziehen (Notenbeispiel 4). Die «falsche» Instrumentierung wirkt in beiden Fällen verfremdend, lässt das Motiv einmal mehr aus seinem Kontext herausstehen, rückt Altbekanntes in ein fremdes Licht, distanziert den Hörer vom Gehörten und das Motiv vom vermeintlich Bedeuteten.

Erweist sich in dieser Weise schon die Ankündigung des Marsches als doppelbödig, so gilt das auch für den eigentlichen Marsch. Wenn ab Ziffer 26 eine vollendete Jahrmarkt-Musik einsetzt, findet sich hier nicht nur der für den Beginn des Satzes typische Zitatcharakter wieder, sondern erscheinen die Melodie und der ganze Begleitsatz abgedroschen und

⁷¹ Solche Verfremdungen betont etwa auch Adorno («Mahler. Eine musikalische Physiognomik», S. 164).

[illegible]

Notenbeispiel 3: Gustav Mahler, *Symphonie Nr. 3*, erster Satz, Takte 247–257 (© 1914 by Universal Edition A.G., Wien. © renewed 1941. This edition, revised by the Int. Gustav Mahler-Gesellschaft, © 1974 by Universal Edition A.G., Wien, and Universal Edition [London] Ltd., London).



Notenbeispiel 4: Gustav Mahler, *Symphonie Nr. 3*, erster Satz, Takte 229–232, Violoncelli und Kontrabässe.

floskelhaft (Notenbeispiel 5).⁷² So plakativ ist dieser Abschnitt, dass man ihn eher als Karikatur eines Marsches, als bloße Ausdruckshülle, denn als authentisch wahrnimmt. *Wie* hohl der falsche Boden ist, klingt immer wieder durch die Jahrmarkt-Musik hindurch, wenn zum Beispiel Triolen gegen Duolen die Metrik des Taktes verunsichern oder wenn die Triller in vier Hörnern und Tambourin (Notenbeispiel 6) als verfremdende und verunsichernde Klangfigur wirken, die die Falschheit der Marschgeste hören lassen. Gerd Indorf betont zudem die «zunehmende harmonische Anarchie» und die «immer schärferen Dissonanzen» dieses Teils.⁷³

Die Unterbrechung des Marsches erfolgt dann in den Takten 361 bis 368, in denen die Bewegung innehält beziehungsweise im Getöse einer sich auffächernden Klangfläche ausläuft (Notenbeispiel 7). Wieder hat die Unterbrechung retardierenden und wieder auch *explizit* retardierenden Charakter: «Zeit lassen» steht in der Partitur. Und hier findet sich außerdem, wie an vielen Stellen bei Mahler, eine sprachliche Spur des Gestischen: «Anmerkung für den Dirigenten: Zum Akkord ausholen!» Das Glissando ist, ebenso wie der folgende Akkord, also an dieser Stelle tatsächlich einmal eine auskomponierte ausholende Gebärde. Die Unterbrechung ist so schon in der Partitur als Geste markiert; der gestische Charakter wird überdies dadurch betont, dass es sich bei der Stelle um ein Selbst-Zitat aus dem fünften Satz der *Zweiten Symphonie* handelt (Ziffer 11).

Der Schluss des Satzes greift die eben angesprochene Unterbrechungs-Figur des retardierenden Auslaufens in das Getöse einer Klangfläche auf,⁷⁴ unterbricht diese dann noch einmal in einer typischen Schlusswendung mit Akkordrepetitionen, um im vorletzten Takt durch das aszendente Glissando der Harfe andeutungsweise zu ihr zurückzukehren, sie aber schließlich doch plötzlich abubrechen (Notenbeispiel 8) – «scharf abreissen» steht in der Partitur. So sehr der Schluss also, vor allem in den Akkordrepetitionen, nach «typischem» Schluss klingt, so sehr ist er in diesen letzten Takten doch zugleich ein «fataler

⁷² Indorf schreibt (schon über den vorhergehenden Teil): «[D]as ästhetische Niveau scheint immer tiefer zu sinken» (G. Indorf, *Mahlers Sinfonien*, S. 122).

⁷³ Ebd.

⁷⁴ Zahllose weitere Beispiele für Unterbrechungen, Verfremdungen und Scheinzitate ließen sich finden. Die Durchführung wird nicht umsonst von einigen Autoren als chaotisch und collagenartig beschrieben.

[illegible]

[illegible]

Notenbeispiel 5: Gustav Mahler, *Symphonie Nr. 3*, erster Satz, Takte 314–326 (© 1914 by Universal Edition A.G., Wien. © renewed 1941. This edition, revised by the Int. Gustav Mahler-Gesellschaft, © 1974 by Universal Edition A.G., Wien, and Universal Edition [London] Ltd., London).

Notenbeispiel 6: Gustav Mahler, *Symphonie Nr. 3*, erster Satz, Takte 343–346 (Partiturausschnitt).

Abbruch». ⁷⁵ Wie die vielen «Enden» innerhalb des ersten Satzes, die wie Enden scheinen, aber gestische Unterbrechungen sind, erweist sich auch das tatsächliche Satzende als ein Abbruch beziehungsweise als eine Unterbrechung durch den dann folgenden zweiten Satz. ⁷⁶

* * *

Dass es sich bei Mahlers Symphonik um eine gestische Musik handelt, legt Mahlers Dirigentenrätigkeit, legen seine Einträge zu Bewegungen des Dirigenten in die Partituren, legen auch die Intuitionen von Interpreten nahe. Über ein Verständnis gestischer Musik als musikalischer Nachahmung körperlicher Gebärden hinausgehend, ging es mir in diesem Aufsatz jedoch darum, ein formales Verständnis der musikalischen Geste für Mahlers Symphonik zu erarbeiten, das an Benjamins Gestentheorie anschließt. ⁷⁷ Bestimmte Verfahren der Formgebung wie Unterbrechung, Zitat(haftigkeit), Collagierung

⁷⁵ F. Krummacher, *Gustav Mahlers III. Symphonie*, S. 77. Indorf weist ebenfalls auf die ambivalente Wirkung der Coda hin (G. Indorf, *Mahlers Sinfonien*, S. 129).

⁷⁶ Unterstützt wird dieser unsichere Eindruck durch eine harmonische «Auflösung, die in Wahrheit keine ist». Krummacher schreibt: «Der Ges-Dur-Klang [...] löst sich nicht eigentlich auf, sondern wird in abrupter Rückung [...] von G-Dur abgelöst, das sofort in äußerstem Fortissimo nach F-Dur umschlägt (ohne daß vermittelnd die Dominante C-Dur erschiene). Die tonalen Positionen sind ebenso ins Falsche umgekehrt wie die thematischen Relationen» (F. Krummacher, *Gustav Mahlers III. Symphonie*, S. 77).

⁷⁷ Ausgehend von diesem Verständnis der musikalischen Geste könnte man nun auf die dirigentische Geste zurückschließen und beides miteinander engführen – zum Beispiel das Unterbrechen als ein Verfahren der Formgebung deuten, das den disponierenden Akten des Dirigenten nachempfunden ist –, und der Verschränkung von rezeptivem und produktivem Ausdruck folgen, der Spannung zwischen Präsenz und Distanz, die das Verhältnis des Dirigenten zum musikalischen Geschehen prägt. Diese Anregung verdanke ich Silvan Moosmüller. Siehe dazu ausführlich seinen Aufsatz «Zum Licht, zu dem kein Aug' gedrungen». Friedrich Nietzsche, Gustav Mahler und der schöpferische Tanz des Dirigenten. Eine phänomenologische Skizze», in: *Das Bildliche und das Unbildliche. Nietzsche, Wagner und das Musikdrama*, hg. von Matthias Schmidt und Arne Stollberg, Paderborn 2015 (= eikones), S. 131–145.

[illegible]

U. E. 2080.

Notenbeispiel 7: Gustav Mahler, *Symphonie Nr. 3*, erster Satz, Takte 360–368 (© 1914 by Universal Edition A.G., Wien. © renewed 1941. This edition, revised by the Int. Gustav Mahler-Gesellschaft, © 1974 by Universal Edition A.G., Wien, and Universal Edition [London] Ltd., London).

[illegible]

Notenbeispiel 8: Gustav Mahler, *Symphonie Nr. 3*, erster Satz, Takte 870–875 (© 1914 by Universal Edition A.G., Wien. © renewed 1941. This edition, revised by the Int. Gustav Mahler-Gesellschaft, © 1974 by Universal Edition A.G., Wien, and Universal Edition [London] Ltd., London).

und Verfremdung und mit ihnen originäre Figuren wie die Dialektik von Bewegung und Stillstand, das Zeigen des Zeigens, die reine Mitteilbarkeit und der doppelte Ausdruckscharakter können so für Mahlers Musik und ihre häufig bemerkten Eigentümlichkeiten fruchtbar gemacht werden.

Zwischen Mahler und Benjamin existiert eine Wahlverwandtschaft, die auch in Adornos Mahler-Buch und nicht zuletzt in seinen Überlegungen zum «Gestus» der Mahler'schen Musik anklingt. Adorno bemerkt eine Affinität zwischen Proust und Mahler, doch an die Stelle Prousts ließe sich hier ebenso gut der Proust-Übersetzer Benjamin setzen, den seine Affinität zu Proust zum heimlichen Zeitgenossen Mahlers macht: «[D]ie Einheit der Jahre schlägt den schwankenden Bogen zwischen zwei Künstlern, die nichts voneinander wußten und sich kaum verstanden hätten».⁷⁸

⁷⁸ Th. W. Adorno, «Mahler. Eine musikalische Physiognomik», S. 287. Statt «Proust» an dieser Stelle «Benjamin» zu lesen, liegt auch deswegen nahe, weil Adornos Proust-Bild stark von Benjamin beeinflusst ist. Was er in Proust sieht und in Mahler wiederfindet, ist das, was Benjamin das Vermögen des «dialektischen Bildes» nennt: «das Vergessene zu nennen, das im Erfahrenen sich verbirgt» (ebd., S. 288) und für das bei Benjamin die Erinnerung an die Kindheit eine zentrale Rolle spielt. Das gilt auch für Adornos Proust-/Mahler-Lektüre: «Wie Proust hat Mahler seine Idee aus der Kindheit errettet» (ebd.).